



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

Das verlorene Meisterwerk

Roeck, Bernd

Abstract: Übermalt, gestohlen, versunken: Kunst wird interessant, wenn sie verschwindet. Über die Magie des blinden Flecks

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-86029>

Newspaper Article

Published Version

Originally published at:

Roeck, Bernd. Das verlorene Meisterwerk. In: Süddeutsche Zeitung, 191, 20 August 2011, 14.

Das verlorene Meisterwerk

Übermalt, gestohlen, versunken: Kunst wird interessant, wenn sie verschwindet. Über die Magie des blinden Flecks / Von Bernd Roeck

Die Gastwirtschaft Bauernstanz in Augsburgs Altstadt ist bekannt für schwäbische Küche, für Maultaschen, Kässpätzten, Flädlesuppe und vorzügliches Bier. Nur wenige Zecher in der holzgetäfelten Stube des Erdgeschosses dürften wissen, dass das Haus, in dem sie speisen, zwei Jahrhunderte zuvor ein Touristenmagnet war. Seine Mauern hatte der Tiroler Maler Johann Evangelist Holzer 1738 mit Fresken, die Bauernburschen und ihre Mädchen beim Tanz zeigten, geschmückt. Die heiteren Szenarien lösten bei Betrachtern des 18. Jahrhunderts – unter ihnen Goethe und der italienische Aufklärer Francesco Algarotti – begeisterte Reaktionen aus. Erhalten ist nichts mehr davon. Der rohe Putz der Fassaden verschweigt ihre glorreiche Vergangenheit. Eine Ahnung von dem bunten Leben, das sich einst auf dem nun stummen Grund entfaltet hatte, vermitteln allein Kupferstiche und ein Entwurf.

Holzers erhaltenes Œuvre ist schmal. Wichtigstes Werk ist ein um 1736 entstandenes Deckenfresko in der Wallfahrtskirche St. Anna in Partenkirchen. Das meiste aber ist verloren oder, wie eine Arbeit in der Sommerresidenz der Eichstätter Fürstbischöfe, schlecht erhalten. Holzers Malereien in der Abteikirche Münsterschwarzach – Architekt war kein Geringerer als Balthasar Neumann – ging 1821 mit dem Abriss des Baus zugrunde; wiederum sind nur Ölskizzen überliefert. Weitere Fassadenfresken sind längst ebenso verblichen wie der „Bauernstanz“.

Gleichwohl hat es die Nachwelt gut gemeint mit dem armen Johann Evangelist, der 1740, nicht ganz 31 Jahre alt, starb. Sie feiert ihn als „Genie“ und stellt ihn dem ebenfalls jung verstorbenen Raffael an die Seite. Es sind Urteile, die sich im Wesentlichen auf das Partenkirchner Fresko, tatsächlich ein brillantes Stück Malerei, stützen müssen; Holzers Ölbilder halten den Vergleich mit Werken der internationalen Elite, Bildern Tiepolos oder Watteaus, nicht aus. So übergroß, wie das Lob selbst besonnener Kunsthistoriker ihn macht, war der Tiroler gewiss nicht. So liegt der Verdacht nahe, dass sein außerordentlicher Nachruhm Gründe hat, die nicht allein in der Qualität der Werke zu suchen sind. Die Suche danach führt auf die seltsame Geschichte des „verlorenen Meisterwerks“.

Sie ist der Spezialfall unsichtbarer Kunst und ein Paradox. Ihr Gegenstand ist etwas Fehlendes, ein Nichts. Die Kunstgeschichte hat mit diesem Vakuum ein weites Forschungsfeld: Die Menge verloreener Werke übertrifft das Erhaltene um ein Vielfaches. Das hat mit dem traurigen Umstand zu tun, dass Materie vergänglich ist und Mensch und Natur ge-



Vor genau 100 Jahren, am 21. August 1911, wurde Leonardo da Vincis „Mona Lisa“ gestohlen. Am 4. Januar 1914 wurde das zurückgewonnene Diebesgut wieder im Louvre in Paris präsentiert (Bild oben). Die zwischenzeitliche Leerstelle hat den mysteriösen Reiz des Bildes noch einmal gesteigert. Foto: Getty Images

Händen geblieben. Der blinde Fleck im Louvre machte der Welt indes bewusst, was da fehlte. Die kahle Wand rückte das verlorene Bild als Imagination erst recht ins Licht. In Massen publizierte Abbildungen mehrten seinen Ruhm.

Ihren Weltruhm verdankt „Mona Lisa“ einerseits der Fülle der Texte, die sie anregte, dazu Bildern, Fersiflagen und Karikaturen. Die fünfhundertjährige Florentinerin ist längst zur globalen Werbeikone geworden, zur Diva mit Bodyguards, die hinter Panzerglas eine klimatisierte Luxusexistenz pflegt. Der Grund

Person, eine schillernde Chimäre. Sie sei älter als die Felsen, zwischen denen sie sitze, schwadronierte der viktorianische Geschmackspapst Walter Pater. Wie der Vampir sei sie oft schon tot gewesen und habe die Geheimnisse des Grabes gelernt. „Alle Gedanken und Erfahrungen der Welt haben sich hier eingegraben, eingeschrieben (...), die Sinnlichkeit Griechenlands, die Wollust Roms, der Mystizismus des Mittelalters, die Rückkehr der heidnischen Welt, die Sünden der Borgia.“ Wäre Genaueres über die Umstände, unter denen Leonardo den Auftrag er-

sal des „Mannes mit dem Goldhelm“ an, der inzwischen vom gefeierten Rembrandt zum Werk eines Malers, der ausgerechnet den Allerweltsnamen Mayr trägt, mutiert ist. Ebenso wurde die „Madonna Litta“ der Petersburger Ermitage zu einem anderen Bild, seit ihr Schöpfer nicht mehr Leonardo, sondern Angelo Boltraffio heißt. (Das Etikett wurde bisher nicht ausgetauscht.)

Der Effekt der Mythenbildung aus dem Nichts zeigt sich besonders spektakulär, wenn das Werk selbst ganz verloren ist, die Diskurse um eine leere Mitte

So kann sich die Phantasie aus dem verlorenen Werk Vollkommenes zusammenfügen. Sie versteht, aus den verwehten Spuren der Anghiari-Schlacht die herrlichste Reiterbataille des 16. Jahrhunderts zu fertigen, ein Bild ohnegleichen; Venedigs Fonadaco dei Tedeschi kann sie in glühendes Kolorit, die Stanz des Vatikans in Piero della Francescas kaltes Licht tauchen; und sie vermag es eben auch, Holzers verlorene Fresken zu Wunderwerken zu machen. Auch ist sie dazu imstande, Geplantes, nie Ausgeführtes zum anfertigten Schluss zu bringen.

IM TAXI (26)

Der alte Mann und der Tod

Die Geschichte von Abu Mina
Von Khaled al-Khamissi

Ich stieg ins Taxi, und als erstes fiel mir das große Foto von einem alten Mann auf, das der Fahrer an seinem Rückspiegel aufgehängt hatte. Ich wunderte mich über die Größe des Bildes, aber vor allem war ich wie magnetisch angezogen davon, so sehr, dass ich meine Augen gar nicht davon abwenden konnte. Ich nannte mein Fahrziel. Was zog mich an dem Bild so an? Das Gesicht des Mannes war hübsch, es hatte die rotbraune Farbe von Nilschlamm und es war umrahmt von einem weißen Bart und ebenso weißen Haaren, die wie Schneeflocken wirkten. Er lächelte ruhig, und seine Augen glänzten in einem kleinen See von Tränen, die nicht fließen wollten. Er musste sein tausendstes Lebensjahr vollendet haben. So plötzlich wie eine Sternschnuppe auftaucht, wurde mir klar, warum mich das Bild anzog. Genau so hatte ich mir als Kind immer den Propheten Noah vorgestellt! Ich höre mich noch, wie ich mit meinen Freunden darüber diskutierte, wie alt Noah wohl gewesen sei. Einer sagte dreihundert, ein anderer war sich sicher, dass er achthundert Jahre gelebt habe.

Ich fragte meinen Fahrer, ob er wisse, wie alt Noah geworden sei, aber er antwortete lachend: „Woher soll ich das wissen? Ich weiß ja nicht einmal, wie alt ich selber bin.“ Dann fragte ich ihn nach dem Alter des Mannes auf dem Foto. „Sie meinen Abu Mina?“, fragte er. Jetzt erinnerte ich mich, dass ich diesen Mann schon einmal gesehen hatte, wie er am Tahrir-Platz gestanden und die größte ägyptische Flagge von allen getragen hatte. Der Fahrer begann von dem Mann zu erzählen. Als er fertig war, begann ich zu schluchzen wie ein Kind. Seit Wochen hatte ich nicht so bitter geweint. Normalerweise weine ich nur, wenn ich alleine bin und sich in meiner Seele ein kleines Fenster öffnet und ich einen besonderen künstlerischen Zustand empfinde. Aber dieses Mal weinte ich in einem Taxi neben einem Mann, den ich nicht einmal kannte. Wahrscheinlich aus Angst um meine Kinder. Oder aus Schrecken darüber, dass man eines seiner Kinder verlieren kann. Wir bereiten uns darauf vor, dass alte Menschen sterben, die wir kennen, aber dass unser Kind ohne Vorwarnung stirbt, das ist uns unerträglich.

Am 28. Januar hatte sich Abu Mina mit einigen hundert anderen Demonstranten am Schutz des ägyptischen Museums in Kairo beteiligt, um es vor Banditen der alten Regierung zu schützen. Sein Sohn Mina arbeitete währenddessen in seiner Werkstatt im Bezirk Sharabiya. Um Mitternacht schloss Mina seine Drechslerlei, blickte stolz auf sein Firmenschild und atmete tief durch. In der Ferne waren Lärm und Schreie zu hören.

126 etwas penes, ein Nichts. Die Kunstgeschichte hat mit diesem Vakuum ein weites Forschungsfeld: Die Menge verlorener Werke übertrifft das Erhaltenen um ein Vielfaches. Das hat mit dem traurigen Umstand zu tun, dass Materie vergänglich ist und Mensch und Natur ge-

Im Vakuum der nichtexistenten Werke hat die Kunstgeschichte ein weites Forschungsfeld

legendlich dazu neigen, ihren Untergang noch zu beschleunigen. Ein imaginäres Museum des Verlorenen bewahrt Schätze ohnegleichen, Umengen übermalter, verbrannter, im Meer versunkener oder zerbombter Kunst. Hauptwerke der legendären griechischen Maler Zeuxis, Parrhasios und Apelles, von denen kein Pinselstrich überkommen ist, könnten den Auftakt machen, es folgten Armeen antiker und mittelalterlicher Plastiken; Piero della Francescas vatikanische Fresken wären zu bewundern; Raffaels aus einem Warschauer Museum gestohlenen „Porträt eines jungen Mannes“ würde nicht weit von Vermeers Bostoner „Konzert“ und Caravaggios einst in Palermo befindlicher „Geburt Christi“ gezeigt. Das letztgenannte Bild verschwand 1969; es schmückt heute vielleicht den Partykeller eines Mafiabosses. Die Abteilung „18. Jahrhundert“ hätte im Bernsteinzimmer ein Glanzlicht, die Moderne erhielte mit Tracey Emms Lotterbett, das 2004 durch Brand zerstört wurde, ihren sensationellen Schlusspunkt.

Die blenden Flecken, die verlorene Kunst hinterlässt, können sehr augenfällig sein. Etwa im Fall der riesigen Nischen, die bis 2001 die von den Taliban in die Luft gesprengten Buddhas von Bamiyan beherbergten, oder der leeren Vitrinen in Wiens Kunsthistorischem Museum, in der das 2003 gestohlene (inzwischen wiedergefundene) Salzfass Cellinis funkelte. Die berühmteste Leerstelle der Kunstgeschichte öffnete sich vor genau einem Jahrhundert: am frühen Nachmittag des 21. August 1911, nachdem der Anstreicher Vincenzo Peruggia und zwei Komplizen die „Mona Lisa“ aus dem Salon Carré des Louvre in Paris entführt hatte. Peruggia hatte das Bild einfach abgehängt und mitgenommen. Bald drängten sich Menschentrauben vor dem Tatort. Jemand legte ein Bouquet roter Rosen vor der Leerstelle nieder, als sei an eine Stätte zu erinnern, die der Fuß einer Heiligen berührt hatte. Bilder Tizians und Correggios, die das gestohlene Porträt flankiert hatten, erschienen keiner Aufmerksamkeit mehr wert. Es war die nackte Wand, aus der vier verwaiste Nägel ragten, die alle Blicke auf sich zog.

Während der Zeit ihres unfreiwilligen Exils erklomm die „Gioconda“ den Gipfel ihres Ruhmes. Erst zwei Jahre später, 1913, wurde sie in einem Florentiner Hotel aufgespürt, als ihr Dieb sie zu Geld machen wollte; ins Gästebuch hatte sich der offenbar mit Chuzpe begabte Mann unter dem Namen „Vincenzo Leonard“ eingetragen. Das Trio hatte im Auftrag eines Dunkelmannes, des Argentiniers Eduardo de Alforno, agiert, der seelenruhig rasch gefertigte Kopien des Bildes als vermeintliche Originale an gierige Sammler verhöckerte; das Original interessierte ihn nicht. So war es in Peruggias

ihren Weltruhm verdrängt. „Mona Lisa“ einerseits der Fülle der Texte, die sie anregte, dazu Bildern, Persiflagen und Karikaturen. Die fünfzehnjährige Florentinerin ist längst zur globalen Werbekönigin geworden, zur Diva mit Bodyguards, die hinter Panzerglas eine klimatisierte Luxusexistenz pflegt. Der Grund dafür, dass sie zum mythischen Meisterwerk avancierte, liegt wiederum kaum allein in der Qualität der Ausführung, im Schimmern der Lasuren, im sfumato der Landschaft; auch einem modernen Ideal weiblicher Schönheit entspricht die „Gioconda“ ja nur begrenzt. Nein, es sind erneut blinde Flecken. Diesmal klaffen sie im Kontext. Die Menge der Wortkaskaden, die über das Bild geschüttet wurden, ist der Ausdehnung der Leerstellen in der Überlieferung zu seinen Entstehungsumständen proportional. Es sind das Schweigen der Quellen und die Zweideutigkeiten der Kunst, woraus sich das „Geschwätz der Interpreten“ (Susan Sonntag) nährt. Nur wenige Dokumente fesseln durch spröde Eindeutigkeit die Phantasie. Die blinden Flecken gewährleisten, dass Leonards Mysterium und das seines Modells unbeschädigt bleiben.

Sie öffnen Spekulationen weite Räume: Wen hat Leonardo eigentlich gemalt? Warum lächelt die Schöne und wober? Weshalb verblieb das Porträt nicht beim Auftraggeber? Dank der Leerstellen vervielfachte „Mona Lisa“ ihre Identität. Sie wurde zu einem Bild ihrer Interpreten und Bewunderer, zu einem Porträt König Franz I., Théophile Gautiers, Sigmund Freuds oder, zuletzt, Roberto Zapperis – eine chamäleonische

lernt. „Alle Gedanken und Erfahrungen der Welt haben sich hier eingegraben, eingeschrieben (...), die Sinnlichkeit Griechenlands, die Wollust Roms, der Mystizismus des Mittelalters, die Rückkehr der heidnischen Welt, die Sünden der Borgia.“ Ware Genaueres über die Umstände, unter denen Leonardo den Auftrag erhielt, Frau Lisa Gherardini (oder wen auch immer) zu porträtieren, bekannt, bliebe für solche Männerphantasien wenig Raum.

Das schlichte Gesetz, nach dem das Fehlen von Dokumenten im Fall bedeutender Kunstwerke eine Überfülle an Kontexten erzeugt, lässt sich oft beobachten. Savoldos „Gaston de Foix“ oder Giorgiones „Gewitter“ hätten es kaum zu ihrem Ruhm gebracht, lägen redselige Quellen zu ihnen vor. Selbst der „Garten der Lüste“ würde wohl nur als Kuriosum bestaunt, hätte Hieronymus Bosch eine ausführliche Erläuterung dazu niedergeschrieben. Und wie wohl würden wir Cy Twomblys Kunst erfahren, hätte der notorische Schweiger sich wortreich dazu geäußert und es nicht bei kryptischen Hinweisen – „Lepanto“, „Hero und Leander“ – belassen?

Dass historische Verortungen und das hartnäckige Geheimnis für das ästhetische Erlebnis von zentraler Bedeutung sind, ist klar; wir sehen Kunst ja immer in erster Linie als Produkt einer bestimmten Zeit mit möglichst bestimmter Autorenschaft. Im Museum gilt der zweite Blick gewöhnlich dem Etikett, der dritte der Signatur und damit dem unmittelbarsten Kontext. Wiesehr Lücken darin die Werke verändern können, deutet das Schick-

sal zu einem anderen Bild, seit ihr Schöpfer nicht mehr Leonardo, sondern Angelo Boitruccio heißt. (Das Etikett wurde bisher nicht ausgetauscht.)

Der Effekt der Mythenbildung aus dem Nichts zeigt sich besonders spektakulär, wenn das Werk selbst ganz verloren ist, die Diskurse um eine leere Mitte kreisen. Da verdoppelt sich das Mysterium, jedenfalls dann, wenn es sich um Kunst von Rang handelt, die von geheimnisvollsten Meistern stammt. Worte können das Verlorene nicht zurückholen. Wie sahen die verwitterten Malereien des rätselhaften Giorgione und des nicht minder mythischen Tizian auf der Fassade des Fondaco dei Tedeschi in Venedig aus? Welches Bild boten die Fresken, die von der Renaissance-Superstars Leonardo und Michelangelo auf die Wände des Saals der Fünfhundert des Florentiner Palazzo Vecchio gebracht wurden – die

Am Museum der abwesenden Kunst labt sich die Sehnsucht nach dem Unbestimmten

Inszenierungen der Schlachten von Cascina und, vor allem, die legendenumwobene „Anghiari-Schlacht“, auch sie Hauptstücke im Museum verlorener Kunst? Letzteres Werk begann sich von seiner irdischen Existenz schon zu verabschieden, als der ewige Bastler Leonardo mit unzureichender Technik daran pinselfe, zwischen 1504 und 1506. Zeichnungen und spätere Kopien überliefern Details und ein grobes Konzept der Gesamtkomposition. Kurioserweise machte jenes Nichts – dessen Überreste, falls vorhanden, ebenso von Vasaris Historien schinken überdeckt sind wie Michelangelos Konkurrenzstück – aus einem belanglosen Gefecht im Jahr 1440 eine der bekanntesten Schlachten der Renaissance. Das Treffen zwischen Söldnerhaufen Mailands und Florenz wäre längst vergessen, gäbe es nicht den Mythos eines Bildes, das nicht erhalten ist.

Die Magie des Nichts hat aber nicht allein mit den Rätseln, die es aufgibt, zu tun. Hans Belting zeigt in seinem Buch „Das unsichtbare Meisterwerk“, wie die Leerstelle zum Ausgang aus dem Dilemma wird, dass sich absolute Kunst der Realisierung verweigert. Aller geschichtlichen Bindungen entledigte Schönheit erreicht das Stück Leinwand, Holz oder Stein selbst niemals, mag es noch so kunstvoll gestaltet sein. Die ästhetische Qualität des Torso hat darin ihren Grund, überhaupt die des „non finito“. Viele Bilder Cézannes geben Ahnungen von Vollkommenheit, gerade weil Partien der Leinwand, absichtlich oder nicht, roh blieben. Die Wirkung kann atemberaubend sein, jedenfalls für den am offenen Werk der Moderne geschulten Blick. Ein Virtuoso des unvollkommenen Vollendeten war Rodin: Er gebot Hammer und Meißel immer wieder Einhalt, beließ es beim Torso oder rückte gestaltete Formen dadurch in den Blick, dass er sie mit unbearbeiteter Materie konfrontierte. Der Fragmentarist Rodin lehrt, den Marmor zu sehen. Er regt dazu an, Unfertiges weiterzudenken, und es schärft unser modernes Auge, das nun beispielsweise in Michelangelos Atlas-Sklaven eine der großartigsten Skulpturen der Neuzeit erkennt.

chen; Venedigs Fonadaco dei Tedeschi kann in glühendes Kolorit, die Stenzen des Vatikans in Piero della Francescas kaltes Licht tauchen; und sie vermag es eben auch, Holzers verlorene Fresken zu Wunderwerken zu machen. Auch ist sie dazu imstande, Geplantes, nie Ausgeführtes zum großartigen Schluss zu bringen. Da glitzert die Magie des Nichts besonders verführerisch: Michelangelos Grabmal für Julius II. (für das der erwähnte Sklave bestimmt war), formt sich aus dem Vakuum, auch die Kathedrale von Beauvais oder Sienas Neuer Dom, über den Jacob Burckhardt urteilt, er wäre im Fall der Fertigstellung das bei weitem schönste gotische Gebäude Italiens geworden und ein Weltwunder.

Vollends verliert sich die Phantasie, stellt sie sich jene Kunst vor, die nicht entstand, weil der Meister, der sie hätte schaffen können, „vor der Zeit“ starb. Was hätte wohl der alte Mozart noch komponiert, der alte Raffael gemalt, der alte Kleist gedichtet? Auch der Ruhm Johann Holzers dürfte zusätzlich auf seinem frühen Tod beruhen, auf dem Vollkommenen, das er nicht mehr schuf. Der Umstand, dass Holzer als Kandidat für den Auftrag, die Würzburger Residenz zu freskieren, gehandelt wurde, mag die späte Trauer etwas dämpfen, denn so kam der große Tiepolo zum Zuge.

Das Problem der Unmöglichkeit, das Schönste zu realisieren, hat Henry James in seiner Erzählung „Die Madonna der Zukunft“ – dem weniger bekannten Pendant zu Balzacs „Unbekanntem Meisterwerk“ – in eine Parabel gefasst. Der Maler Theobald will die schönste aller Madonnen malen, ein Meisterwerk, das alle bisherigen Porträts der Gottesmutter einschließlich der „Madonna della sedia“ Raffaels, übertreffen soll; ihr Vorbild steht ihm schon lange vor Augen. Es ist die schönste Frau Italiens, die zugleich von innerer Schönheit leuchtet. Am Ende zeigt Theobald dem Erzähler nur weiße Leinwand. Das schönste aller Bilder entzieht sich der Umsetzung in Materie. Es bleibt reine Idee, aufgehoben im Denken.

Die Leerstelle erfüllt jene melancholische Sehnsucht nach dem Unbestimmten, die Wolfgang Hildesheimers melancholischer Ästhetiker Andrew Marbot beim Blick auf das Land Raffaels, die im Dunst verschwimmenden Hügel um Urbino, befällt. Sie wird darüber zur Öffnung ins Ich; die Suche nach dem Schönen ist ja immer eine Seelenreise, die den, der sie unternimmt, verwandelt. Rilke hat die Metamorphose zum Thema seines Gedichts „Archaischer Torso Apollos“ gemacht. Es ist ein Hymnus auf den blinden Fleck, aus dem sich die Vorstellung Vollkommenes erschafft. Aus dem Nichts wird ein Gott, der seinen Schöpfer ganz durchschaut, sein Innerstes durchdringt. Unter seinem Blick kann der Betrachter, selbst zum Künstler geworden, nicht bleiben, der er war. Das meinen die berühmten Schlussworte des Gedichts: „... da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.“

Der Autor lehrt Geschichte an der Universität Zürich. In der Bildwissenschaft veröffentlichte er zuletzt: „Mörder, Mäler und Mäzene – Piero della Francescas „Geißelung“. Eine historische Kriminalgeschichte“ (München 2006).



Khaled al-Khamissi muss erstmals in einem Taxi weinen.
Foto: Panos Pictures/Visum

Gott ihm einen Sohn oder eine Tochter schenken? Egal, jede Gottesgabe wäre willkommen. Er dachte: Während ich Metallteile herstelle, erschafft Gott Kinder. Er fühlte sich mit Jesus verbunden und lächelte. Da fielen Schüsse, und er hörte das Geräusch von Flugzeugen. Momente später drang ihm eine Kugel in die Brust. Vor der Werkstatt des Schneiders Zarif brach er zusammen. Der Schneider brachte ihn sofort in ein Krankenhaus, aber dort waren schon so viele Leichname hingebracht worden, dass das Krankenhaus Mina nicht mehr aufnehmen wollte. Der Schneider brachte ihn zu einem anderen Krankenhaus, aber Mina war schon zum Messias aufgefahren.

Ein 9-Millimeter-Geschoss einer Waffe russischer Bauart war ihm in die Brust gedrungen und hatte ihm die Blutgefäße zerstört, wurde seinem Vater berichtet. Girgis, Minas Bruder, war zu ihm auf den Tahrir-Platz gekommen und hatte ihm zuerst nur gesagt, Mina sei leicht verletzt. Minas Vater wusste, dass das Regime seine Bürger seit langem politisch tötete, aber den Tod durch eine Kugel konnte er noch nicht. Es war bitter. Um gegen den Tod in seinem Innern anzugehen, demonstriert er seitdem weiter für eine bessere Zukunft und wartet auf die Geburt seines Enkels. Gern würde er den siebenten Tag nach der Geburt des Mädchens oder des Jungen auf dem Tahrir feiern, aber bis jetzt hat die neue ägyptische Regierung nicht anerkannt, dass Mina als Märtyrer der Revolution gefallen ist. Und wahrscheinlich wird der Militärat die Siebentagefeier für das Kind des Gefallenen auf dem Tahrir auch deshalb nicht erlauben, weil er der Ansicht ist, dass wir bereits befreit sind.

Aus dem Arabischen von Günther Orth



„Der blinde Fleck machte der Welt bewusst, was da fehlte.“ – Die Wand im Louvre, 1911. Foto: Rue des Archives/Tal/Süddeutsche Zeitung Photo